

## LE JEU DES DIPTYQUES DANS *AGUETO* DE MAURICE RAIMBAULT

Stendhal savait que son œuvre aurait un succès décalé dans le temps - « en différé » dirait-on aujourd'hui -, vers 1880. Ses biographes l'affirment. Pussions-nous enfin affirmer nous aussi qu'il en ira de même pour Maurice Raimbault ! A peine son *Agueto* est-elle rééditée que certaines réactions et certains commentaires se font jour, en opposition au silence qui a enveloppé le texte pendant plus d'un siècle. Bruno Smolarz, le premier, dans le numéro 140 des *fascicle* de *L'Astrado*, nourrit une réflexion très intéressante et très pertinente sur ce premier roman de notre littérature provençale – en particulier sur l'art du portrait chez Raimbault et chez Pierre de Longus : « Nous ne savons pas, peut-être non !, mais le regard ébahi de Charloun voyant la jeune fille ruisselante qu'il compare à Vénus nous a remis en mémoire un passage de la Pastorale de Longus, où Daphnis voit pour la première fois le corps nu de Chloé ». Bel intertexte et beau repérage de la part de Bruno Smolarz !

Invité de la sorte à étudier davantage les portraits d'*Agueto*, nous nous permettrons de mettre en exergue, ici, l'art des diptyques présentés successivement dans le roman. Nous nous focaliserons en particulier sur deux personnages principaux : M. de Bernard et Agathe elle-même.

M. de Bernard – comme ce sera le cas pour Agathe – jouit d'une description double, « en deux temps ». Un premier « panneau » au chapitre V et un second au chapitre XI, le premier lors de la rencontre de Charloun et de M. de Bernard, le second lorsque le même Charloun, accompagné d'Agathe cette fois-ci, le retrouve au pèlerinage de Notre Dame de Valcluse.

### Premier portrait du vicomte de Bernard :

*I'a de gènt que – emai sigon francamen laid – vous agrado de li regarda ; pèr Moussu de Bernat èro lou countràri : grand, prim, em'uno caro reguliero, sarié belèu esta 'n poulit ome sènso d'iue vaigue, sèmpre à mita barra, sènso sa barbo e soun péu, rufe, de tres det de long e planta dre, qu'aurias di la bourro d'uno vièio cachoflo. Apoundès à-n-aco un abihage de cassairot que lou rendié enca mai risible. (...) Basto ! Èro un ome en dessouto de l'ourdinàri, un d'aquéli mié sauvage que, à la forço de treva lou ferun, fenisson pèr ié prendre quaucarèn.*

### Second portrait du vicomte de Bernard :

*Tambèn noste mesquin avié uno capoto ounte sarien esta dous coume éu, floutejanto, fasènt de ple e proprio coume un bastoun de galinié, emé de mancho que tapavon li man ; si braio, pèr contro, ié restavon tres det pus aut que la caviho, leissant vèire li debas que li jounien en de godihot, oh ! quèti godihot ! À cade pas fasien flouc ! flouc ! de tant qu'èron trop grand. Enfin, souto un kèpi estrechoun, à la plaço de sa como roujo rasado d'ourdounanço, un cran de cinoucefalo. Ajustas-ié li boutoun d'estam pas astica e un centuroun qu'avié pas vist la ciro despièi dès an...*

C'est sous le rapport de la dialectique bien connue de l'intériorité et de l'extériorité que Raimbault place sa double description. L'univers moral de M. de Bernard influe tant son aspect physique que celui-ci, sans être laid au départ, se voit desservi par l'indigence intellectuelle du personnage. On sait que Molière, en des temps où la physiognomonie battait son plein, joua sur ce rapport, notamment pour la description – comme le fait Raimbault – de personnages ridicules sur le plan moral. Souvenons-nous de la « gageure » de Clitandre au sujet de Trissotin, dans la scène 3 de l'Acte I des *Femmes savantes* :

*Jusques à sa figure encor la chose alla,  
Et je vis par les vers qu'à la tête il nous jette,  
De quel air il falloir que fût fait le poète ;  
Et j'en avois si bien deviné tous les traits,  
Que rencontrant un homme un jour dans le Palais,  
Je gageai que c'étoit Trissotin en personne,  
Et je vis qu'en effet la gageure étoit bonne.*

Ce premier panneau du diptyque consacré à M. de Bernard rappelle donc la fonction de ce double miroir que représentent le physique et le moral, l'un et l'autre se reflétant mutuellement. A force de courir les collines et de chasser, M. de Bernard en devient végétal (avec ses cheveux semblables au foin d'artichaut) et même animal (le narrateur affirme que le galant d'Agathe est *un d'aquéli mié sauvage que, à la forço de treva lou ferun, fenisson pèr ié prendre quaucarèn*).

Le second panneau du diptyque confirme amplement : M. de Bernard est devenu un officiel cynocéphale (autrement dit un babouin) ! Et le narrateur d'amplifier l'aspect ridicule du personnage en le gratifiant d'outrances descriptives : cheveux devenus rouges, pantalons trop courts et manches trop longues, onomatopée des godillots qui font « floc ! floc ! ». Le premier et le second panneau du diptyque s'épaulent dans la même tâche, jouant toujours sur le rapport intérieur/extérieur, au point que le dernier extérieur – son habit –, hautement représentatif de M. de Bernard, est un accoutrement ridicule.

Si l'on observe, maintenant, le diptyque d'Agathe, force sera de constater que la jeune femme bénéficie d'un mouvement inverse : après avoir habillé – à la grotesque – M. de Bernard, le narrateur d'*Agueto* déshabille – à l'antique – l'héroïne éponyme.

#### Premier portrait d'Agathe :

*Ah ! de tout segur l'auriéu pas recouneigudo. Iéu qu'aviéu leissa uno enfant retroubave uno chato grando e bello. Sa raubo de papalino dessinavo uno taio souplo e fino, un sen ferme e mouflet. Sa caro, courounado d'uno capelino d'ounte s'escapavon arrage li trachèu de sa como negro, s'aluminavo de fes que i'avié, i rebat de sis iue dous e founs, garagai vertadié ounte sarié 'sta un chale de s'aprefoundi. Si bouco cremesino, de-longo sourrisènto, semblavon un nis de poutoun e soun nas, lougieramen croucu, is alo fernissènto, èro plen de voluptóusi proumesso. (chapitre II)*

#### Second portrait d'Agathe :

*Divesso, o, l'èro. Soun maiòu-làni fin, raia de rouge e de blanc, pareissié se coumplaire à dessina sis espalo redounello, si sen qu'avien pas pòu de regarda lou cèu, sa taio primo e souplo coume un vise e sis anco qu'aurias di avé pres soun gàubi à la liro d'Apouloun. Soun còu, ounte floutejavon li négri trachèu de sa cabeladuro, soustenié sa bello tèsto em'autant de gràci que de fierta ; si petoun blanc e mignot coume li d'un enfantoun, dispareissien à mita dins li flour de la tepo. E sus tout aquéu cors adourable l'aigo de la ribiero courrié en renguiero de diamant, long dóu buste, di bras e di cambo, metènt de perlo trelusènto e flamejanto au bout dis auriho, di det em'i mameloun di pouso. De mai, lou soulèu la turtant pèr endré, la fasié retraire à-n- un d'aquéli bèu brounze flourentin que li relèu n'en soun freta d'or.*

*Divesso, o, l'èro car semblavo Vènus, la maire de l'Amour, lou jour que neissè sus lou dougan de l'Iounio, d'un poutoun dóu soulèu à la mar azurencò. (chapitre X)*

Là encore l'aspect physiognomonique joue à plein, car il ne faudrait pas négliger la mention – très allusive – des *voluptóusi proumesso* (qui servent aussi de prolepse pour l'ensemble du roman, et en particulier de son extrême fin dans les *blad de luno*) dans le cadre conventionnel des descriptions littéraires, s'appuyant souvent elles-mêmes sur des critères physiognomoniques connus : bouche très rouge (« corail » disent fréquemment les poètes du XVII<sup>ème</sup> siècle – en particulier Claude Brueys dans notre univers provençal -), cheveux noirs, seins fermes, etc. Le phénomène peut même être outré, notamment chez Robert Challe au siècle précédent l'éclosion d'*Agueto*. Dans les *Illustres françaises* le narrateur de *l'Histoire de Monsieur Dupuis et de Madame de Londé* affirme plus fermement encore ces voluptueuses promesses dans le portrait de Mlle Récard : *Elle était d'une taille moyenne, la peau un peu brune et rude, la bouche un peu grosse ; mais on lui pardonnait ce défaut en faveur de ses dents qu'elle avait admirables ; les yeux bruns et étincelants, un peu maigre et un peu velue, et toujours pâle : tous signes qui montraient son penchant aux plaisirs de l'amour.* L'idée que pilosité et sensualité vont de pair, chez les femmes, a la vie dure (elle se voit même épaulée et/ou remplacée quelquefois par la noirceur des cheveux). On relira, sous cet angle, la description de Mme Bovary et notamment cette phrase-clé : *Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prune se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir.*

Comme pour le diptyque de M. de Bernard, celui d'Agathe bénéficie d'un second panneau qui confirme amplement les allusions plus ou moins voilées du premier : de femme probablement sensuelle voici Agathe devenue une Vénus aux cheveux noirs (*li négri trachèu de sa cabeladuro*) ! Un peu à la manière d'Aubanel, celui de la *Venus d'Arle*, s'appuyant sur une statue retrouvée pour légitimer sa description et son poème, Raimbault compare son héroïne à un buste florentin, voit

dans ses hanches les formes de la lyre d'Apollon, rappelle que la déesse de l'amour – comme Agathe dans la situation narrative – sort majestueusement des eaux (on est loin, ici, de la *Vénus anadyomène* que Rimbaud – Arthur cette fois-ci – écrivit 23 ans avant la parution d'*Agathe* !).

Nous avons donc, répétons-le, deux diptyques dans *Agueto* : celui de M. de Bernard et celui d'Agathe. Chacun de ces deux diptyques utilise la technique suivante : un premier portrait confirmé par son second. Il n'y a ni contraste ni infirmation entre l'un et l'autre, à tel point que les deux panneaux de chaque diptyque s'assimile l'un l'autre et ne forment plus qu'un seul portrait pour chaque personnage.

C'était inévitable : les portraits de M. de Bernard et d'Agathe étaient si radicalement opposés qu'ils allaient constituer à eux deux l'ultime diptyque d'*Agueto*, structuré, lui, sur le contraste flagrant entre la laideur de M. de Bernard et la beauté d'Agathe, contraste sous-tendu intertextuellement par les topoï bien connus de la belle et de la bête, de Vénus et de Vulcain (puisque aussi bien Agathe est comparée à Vénus par le narrateur lui-même), etc. Là, nous sommes strictement dans les techniques opposées aux deux premiers diptyques (qui jouait sur la confirmation presque exagérée) ; le jeu va alors se dérouler et s'appuyant sur des stratégies de contraste : cheveux rouges de M. de Bernard, cheveux noirs d'Agathe, yeux mi-fermés de M. de Bernard, yeux doux et profonds d'Agathe, cheveux d'artichaut de M. de Bernard, taille de souple sarment d'Agathe (puisque on utilise des tropes végétaux dans les deux cas autant les opposer !), uniforme sale de M. de Bernard, nudité propre (puisque elle sort du bain) d'Agathe...

Arrêtons-là l'argumentaire, les portraits parlent d'eux-mêmes ! En revanche, rattachons ce jeu d'opposition descriptive à la tradition – dont les racines plongent en plein XVI<sup>ème</sup> siècle, notamment chez Clément Marot – du blason et du contre-blason. La Renaissance, on le sait, s'est plu à opposer des portraits de laideur et des portraits de beauté. L'exemple certainement le plus connu est celui du *Beau tétin* et du *Laid tétin* de Marot (le premier n'ayant rien à envier, justement, à celui d'Agathe qui « n'a pas peur de regarder le ciel » !) L'univers francophone n'est pas le seul à se complaire dans ces doubles portraits opposés de la sorte. Pierre Goudouli, de Toulouse, présente successivement, dans son *Ramelet moundi* (dès la première édition de 1617), un portrait de beauté et un portrait de laideur : sa *Mascarado d'un orb é de sa guido, per uno descripciu de beutat* est suivie d'une *Querélo d'un pastou countro un satyri, per uno descripciu de ledou*.

C'est ainsi que la littérature se plaît à *cliver*, à radicalement et presque exagérément opposer les descriptions et les personnages qui en bénéficient, bons et méchants, beaux et laids, vertueux et vicieux, etc. Mais dans le cas d'*Agueto*, cette opposition se double d'une problématique narrative car c'est bien d'un éventuel mariage qu'il s'agit, en début de roman, entre M. de Bernard et Agathe, entre la bête et la belle - selon les vœux mêmes de la belle ! Tout l'enjeu du texte est donc d'ouvrir les yeux d'Agathe sur ce qu'est véritablement M. de Bernard, sur son véritable portrait.

Dieu merci, Charloun viendra à bout de cette cécité amoureuse et Agathe recouvrera une saine vision sur son amant de naguère. C'est dans le recouvrement de cette vision que se situe la « pliure » du roman, le changement narratif nécessaire pour un heureux dénouement, lors duquel Agathe se change d'amoureuse de M. de Bernard en amoureuse de Charloun.

Avouons-le : nous n'avons pas utilisé le terme de « pliure » innocemment. Le mot diptyque vient du grec *diptukos* qui signifie « plié en deux ». Et si le diptyque le plus subtil du texte se trouvait dans l'opposition entre l'Agathe d'hier et l'Agathe d'aujourd'hui, entre l'Agathe amoureuse d'un homme en début de roman et l'Agathe amoureuse d'un autre en fin de roman ? Maurice Rimbault aurait donc structuré tout son texte de façon bien plus savante qu'il n'y paraissait de prime abord...

Allez ! Quittons le lecteur par un dernier jeu de mot. N'est-ce pas lors du pèlerinage à Notre Dame de Valcluse qu'Agathe entérine définitivement la fin de son amour pour M. de Bernard, en avouant son ridicule (ridicule de M. de Bernard et ridicule assumé de l'avoir naguère aimé) ? L'héroïne ne peut se retenir de rire : *Agueto alor, n'aguènt lou poudé, se boutè à rire, mai à rire à plus s'arresta. Adusènt moun chivau bèn contro lou siéu, ié diguère :*

- *E bèn, coume l'atroves toun galant ?*

- *Hi ! Hi ! Me n'en parles pas, ve. Falié que siguèsse folo. Pauro de iéu ?*

Nous serons donc obligé de reconnaître que, comme le veut l'étymologie du mot *diptyque*, Charloun et Agathe, tordus de rire, sont bien « pliés en deux » !

Emmanuel DESILES  
Aix-Marseille Université